



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Doświadczone - powtórzone: strategie reprezentacji świata w wybranych dramatach Artura Pałygi i Zyty Rudzkiej

**Author:** Beata Popczyk-Szczęсна

**Citation style:** Popczyk-Szczęсна Beata. (2014). Doświadczone - powtórzone: strategie reprezentacji świata w wybranych dramatach Artura Pałygi i Zyty Rudzkiej. W: B. Popczyk-Szczęсна, M. Figzał (red.), "Dramat i doświadczenie" (S. 335-346). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Beata Popczyk-Szczęсна

## **Doświadczone — powtórzone: strategie reprezentacji świata w wybranych dramatach Artura Pałygi i Zyty Rudzkiej**

Nietrudno zauważyć, nawet przy pobieżnym spojrzeniu na polską dramaturgię najnowszą, że istotnym motywem utworów dramatycznych, napisanych w ciągu kilku ostatnich lat, pozostaje przedstawienie przeszłości. Tak jakby szczególną ambicją autorów, być może na fali dominujących dyskursów historyczno-tożsamościowych, było uobecnienie tego, co minione, ale nie-rozerwalnie związane z teraźniejszością jako jej dominanta czy ważny punkt odniesienia. W takim układzie zdarzeń zmienia się zasadniczo status i funkcja wykreowanego obrazu przeszłości. Nie chodzi oczywiście o tendencje rewizyjne i „odkłamywanie” historii, ale o wykreowanie w dramacie nowych miejsc pamięci, które „powstają z emocjonalnej potrzeby ukazania przeszłości w jej niekoniecznie faktograficznym kształcie”<sup>1</sup>. O wiele istotniejszy od dokumentacji zdarzeń staje się bowiem proces zmagania się z tym, co odziedziczone, z pamięcią przodków, pamięcią ocalonych, utrwaloną w bezpośrednich wspomnieniach bądź w kolejnych wersjach rodzinnych opowieści. Zapisywane w tekstach fragmenty przeszłości ujawniają tym samym swój wyraźnie zapośredniczony status, właśnie ze względu na fakt reprezentacji „cudzego” doświadczenia, mocno już zniekształconego upływem czasu. Zarazem jednak przeszłość przedstawiona niejako „z drugiej ręki”, powtórzona z uwydatnieniem aktu kreacji poszczególnych scen, nabiera w niektórych utworach dramatycznych bardzo namacalnego kształtu, intensywnej obecności, wywołując nie-

---

<sup>1</sup> M. SUGIERA: *I staw się przede mną. Przedstawianie przeszłości w polskim dramacie współczesnym*. „Dialog” 2011, nr 11, s. 61.

pokój odbiorcy i projektując silne poczucie współuczestnictwa i emocjonalnej więzi z bohaterami.

O roli postpamięci i znamiennych przykładach reaktywowania przeszłości w tekstach dramatycznych, na przykład Tadeusza Słobodzianka, Magdaleny Fertacz czy Małgorzaty Sikorskiej-Miszk, przekonali nas już autorzy wielu artykułów, opublikowanych ostatnio na łamach „Dialogu”<sup>2</sup>. Pozostając w kręgu rozważań nad strategiami uobecniania przeszłości w dramaturgii najnowszej, chciałabym jednak skierować uwagę na nieco inne problemy niż te do tej pory najczęściej sygnalizowane. Przede wszystkim — interesują mnie bardziej „okruchy” niż „przełomy”, drobne, niezatarte ślady, a nie trwałe blizny, które — jako źródło doświadczenia — zainspirowały powstanie tekstów manifestacyjnie literackich, hybrydycznych i autoreferencyjnych. Tekstów, w których nieustannie przenika się to, co minimalne, mało istotne, jednostkowe i prywatne, z tym, co niesłychanie wyraźne jako zabieg stylistyczny, kompozycyjny, jako wzór fabularny czy schemat kulturowy. Wybrałam do analizy dwa utwory, powstałe, jak sugerują ich autorzy, z drobnych faktów biograficznych. Z pozoru mało znaczące szczegóły, którym daleko do rangi istotnych przeżyć egzystencyjnych, utrwaliły się w pamięci dramatopisarzy jako drobiazgi domagające się powtórzenia i przepracowania wrażeń w ramach kreacji tekstu literackiego. Dramat autorstwa Zyty Rudzkiej *Pęknięta, obwiązana nitką* jest inspirowany biografią jej ciotki, a Artur Pałyga napisał *Nieskończoną historię* jako efekt obserwacji wydarzeń rozgrywających się w mieszkaniu zmieniających się lokatorów — sąsiadów zza ściany<sup>3</sup>. Dwa bardzo różne formalnie teksty dramatyczne łączą subiektywna potrzeba utrwalenia ulotnych, a zarazem rozciągniętych w czasie przeżyć wywołanych wskutek „swobodnego »wydarzania« się postrzeżeń”<sup>4</sup>. Te postrzeżenia, które angażują zmysły i zapełniają pamięć, to w przypadku Zyty Rudzkiej widok zdeformowanej kulą pistoletu twarzy ciotki, w przypadku Artura Pałygi — obraz zmieniających się w rytm procesu śmierci i narodzin lokatorów sąsiedniego mieszkania. Oba drobne, choć istotne z punktu widzenia autorów, składniki ich biografii, jako inspiracje późniejszych tekstów, mają w sobie coś z wymiaru Simmelowskiej przygody, która „stanowi domieszkę wszelkiego praktycznego istnienia ludzkiego, element powszechnie obecny, tyle że niekiedy subtelnie rozproszony, w makroskali niejako niewidoczny, przesłonięty innymi elementami”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Zob. np. K. DUNIEC, J. KRAKOWSKA: *Wojna na narracje*. „Dialog” 2011, nr 11; K. FAZAN: *Zapomnienie, wyblipaczenie*. „Dialog” 2011, nr 11; M. SUGIERA: *I staw się przede mną...* „Dialog” 2011, nr 11.

<sup>3</sup> Zob. *Najbardziej oczywista czułość*. Rozmowa z Arturem PAŁYGĄ. „Dialog” 2010, nr 2; *Trauma rzuca nam rękawicę*. Rozmowa z Zytą RUDZKĄ. „Dialog” 2011, nr 3.

<sup>4</sup> A. ZEIDLER-JANISZEWSKA: *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 14.

<sup>5</sup> G. SIMMEL: *Filozofia przygody*. W: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2006, s. 268.

Punktem wyjścia moich rozważań będzie zatem doświadczenie w swej odmianie afektywnej, doświadczenie „mimowolnego niejako gromadzenia spostrzeżeń i przeżyć”<sup>6</sup>, które zainspirowały autorów do stworzenia tekstów radykalnie odmiennych od źródła inspiracji. Po pierwsze dlatego, że proces utrwalenia/odwzorowania jednostkowych przeżyć w tekście polega w obu przypadkach na szczególnej transformacji: na zwielokrotnieniu obrazów scenicznych, form podawczych, zdarzeń przedstawionych, bohaterów i ich różnorodnych doświadczeń. Po drugie dlatego, że literacki zapis tego, co doświadczone, odbywa się ze szczególnym wyeksponowaniem wielu wątków intertekstualnych. Zarówno Zyta Rudzka, jak i Artur Pałyga ujawniają zatem we wspomnianych tekstach mocne przekonanie, że nie ma mowy o komunikacji z odbiorcą bez zakorzenienia reprezentowanych doświadczeń w obszarze dobrze rozpoznawalnych nawiązań międzytekstowych. Moje rozważania przebiegać będą zatem na pograniczu następujących szlaków myślowych: od drobnego doświadczenia w wymiarze sensualnym, biograficznym jako inspiracji tekstu do tekstowej reprezentacji wielu doświadczeń w sposób *stricte* antymimetyczny i metafikcyjny, a także — od powtórzenia (w sensie potrzeby utrwalenia istotnego okrucu z listy wspomnień) do powtórzenia jako repetycji formy, obrazu, motywu czy cytatu z przeszłości literackiej.

*Pęknięta, obwiązana nitką* Zyty Rudzkiej to kompilacja scen z życia pewnej rodziny, połączonych motywami piętna i utraty. Z poszatkowanych, mglistych fragmentów rozmów między postaciami bardzo trudno wydobyć jednoznaczną linię fabularną zdarzeń: sygnały zawarte w tekście sugerują historię Burbonicy, bohaterki zranionej od zewnątrz i od wewnątrz: kobiety z bliźną po kuli na twarzy i jednocześnie kobiety, która utraciła dziecko. Te informacje fabularne pojawiają się jakby mimochodem, wśród urwanych słów i wielu znaków przestankowych, czasem niczym refreny w scenach o dużym ładunku emocjonalnym i wizualnym. Dramat składa się bowiem w dużej części z monologów bądź zmonologizowanych dialogów, z których wyłaniają się poszczególni bohaterowie jako postacie ogarnięte traumą. Bo nie tylko Burbonica nosi w sercu i na twarzy swe bolesne piętno. Także jej matka — schorowana alkoholiczka, która opuściła rodzinę, skazując Burbonicę na samotne dzieciństwo, także jej ojciec — szewc wędrujący po śmietnikach, który nieustannie rozpamiętuje utratę wnuka, także mąż Burbonicy — Kapiszon, który odchodzi do innej kobiety, bezskutecznie usiłując zapomnieć o przeszłości.

Zyta Rudzka konstruuje szczątkową i sentymentalną opowieść o ludziach zranionych, zestawiając przeżycia kilku bohaterów i różne czasoprzestrzenie. Przeszłość zlewa się z teraźniejszością jako jej determinanta i źródło traumy, nadając jednocześnie tej ostatniej wymiar mgławicowy, status niedookreślonego, niejednoznacznego świata zdarzeń niepewnych. Nie wiemy dokładnie,

<sup>6</sup> A. ZEIDLER-JANISZEWSKA: *Progi i granice doświadczenia...*, s. 12.

co było przyczyną utraty dziecka, możemy się domyślać, że Burbonica utraciła jeszcze drugiego syna w wyniku aborcji. Blizna na twarzy bohaterki, ślad zabłąkanej kuli, która zraniła kobietę w czasie starć osób strajkujących z policją, bezlitośnie naznacza Burbonicę: natarczywość piętna i utrata dziecka determinują relacje z bliskimi, skazują bohaterkę na nieustanny proces przeżywania traumy<sup>7</sup>, wyzwalają pragnienie przypominania o przeszłości, życia przeszłością: „To, czego nie ma, nie odchodzi. Powraca jak refren” — mówi bohaterka.

Na podstawie tej krótkiej prezentacji problematyki dramatu można wnioskować, że autorka dość manifestacyjnie i dosłownie prezentuje czytelnikowi traumatyczne przeżycia kobiety napiętnowanej, poświadczając jednocześnie w wywiadzie biograficzny wymiar tekstu, który nawiązuje do życiorysu ciotki autorki. Podczas lektury dramatu ten dosłowny przekaz powstaje jednak stopniowo, nie nachalnie, jako efekt operowania sugestią, metaforą i kontrapunktem w kompozycji scen. Ewidentną strategią pisarską pozostaje tu poetyka niedomówienia, a jednocześnie — poetyka mówienia za pośrednictwem odwołań do powszechnie znanych cytatów czy innych tekstów. Prywatne historie, jakieś wycinki z bolesnych biografii bohaterów dramatu, łączą się oczywiście z tym, co historyczne i polityczne. W dialogach postaci pobrzmiewają echa strajków grudniowych i manifestacji politycznych, które dotknęły Burbonicę wprost, niemal namacalnie: w postaci rany postrzałowej na twarzy i ciągłej nieobecności ojca. Ale to, co prywatne i polityczne, wyraźnie funkcjonuje w tym tekście w ścisłym związku z tym, co literackie i kulturowe. Obrazy traumy bohaterów, wynikającej z utraty dziecka, wpisane zostały w obszar doświadczeń ponadjednostkowych, dzięki przywołaniom scen utrwalonych przez edukację szkolną w naszej pamięci zbiorowej. Tęsknota za synem/wnukiem, który zmarł (?), zniknął (?), odszedł (?), wizualizowana jest przez obraz synów — żołnierzy, którzy poszli na wojnę, przez obraz szpitala pełnego rannych w zamieszkach politycznych czy obraz zatopionego cmentarza i wody wypłukującej małe kości, świadectwa jakiejś wcześniejszej „rzezi niewiniątek”. Wszystkie te fragmenty to treść monologów postaci konstruowanych na pograniczu wspomnienia — wyobrażenia. Wypowiedzi prezentują bohaterów zranionych, pogrążonych w cierpieniu, poniekąd osobnych:

SZEWC:  
Śnił mi się wnuk  
Na wojnę szedł  
W okopach spał  
Rozmaryn jadł  
Chwał  
Nie bał się

---

<sup>7</sup> Zob. E. GOFFMAN: *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*. Przeł. A. DZIERŻYŃSKA, J. TOKARSKA-BAKIR. Gdańsk 2005, s. 85–100.

Inne dzieciaki płakały  
Jak o Utopku gadałem  
Inne w ryk, a on nie [...]⁸

KAPISZON:  
Mój mały chłopczyk  
Wyglądał tak staro...  
Takie stare ręce  
Mój mały wojak  
Żyłaste ręce  
Starucha  
Cały w strupach  
Mój mały  
Tak na mnie patrzył  
Zamknąłem oczy  
Nie patrzeć  
Nie widzieć  
Mój żołnierz  
I tak się pochylałem...objąłem...  
Mówię: Synku, jesteś piękny, trwaj tak wiecznie... Trwaj!⁹

Zyta Rudzka konstruuje swój dramat także za pośrednictwem wyraźnych nawiązań literackich. Swoistym refrenem i kontrapunktem opowieści o Burbonicy i jej najbliższych pozostaje obraz dzieci w zoo, łakomie jedzących i karmiących zwierzęta. Nadmiar małych, natrętnych ludzi i konsumowanego przez nich jedzenia w kontraście z utratą dziecka i permanentnie odczuwanego braku syna, motyw stopniowej utraty pamięci jego twarzy, wszystkie te fragmenty tekstu nieodparcie przypominają Różewiczowskie obrazy z dramatu *Wyszedł z domu*. Utrata dziecka, w perspektywie piętna, jakim naznaczona została bohaterka, wskutek zranienia przypadkową kulą, niczym odpryskiem historii, uobecniona została zatem jako powtórzenie doświadczenia braku (mężczyzny, pamięci, tożsamości), które wyartykułowane zostało kilkadziesiąt lat wcześniej w utworze Tadeusza Różewicza. Napięcia znaczeń wynikające z zestawienia obu tekstów tworzą dynamiczną przestrzeń powtórzenia i różnicy: nawiązanie do dramatu *Wyszedł z domu* aktualizuje co prawda problem destrukcji postaci (w tym przypadku zranionej brakiem dziecka), nie pogłębia jednak wrażenia rozpadu podmiotu. Bohaterka, naznaczona blizną na twarzy i piętnem utraty, „to wprawdzie podmiot rozbity, fragmentaryczny, pozbawiony jednoznacznej, pełnej tożsamości [...], ale też podmiot podejmujący wysiłek budowania siebie (można by raczej powiedzieć: kłecenia, by jeszcze ową „tandetność” podkreślić), choć nie z tego, co trwałe, lecz z wszystkiego, co ułomne, przygodne, liche, co

⁸ Z. RUDZKA: *Pęknięta, obwiązana nitką*. „Dialog” 2011, nr 3, s. 11.

⁹ Ibidem, s. 24.

nie mieściło się w utrwalonych wzorcach podmiotowości<sup>10</sup>. Świadczy o tym głęboka pasja historyczna bohaterki, czyli zainteresowanie biografią Ludwika XVIII z rodu Burbonów, pasja, która wzmacnia i spaja w pewnym sensie pękniętą tożsamość jednostki. Świadczy o tym również ostatni obraz dramatu: wyjście bohaterki w miasto jako dynamiczny gest wyruszenia w drogę, ku temu, co przyszło, pomimo niesionej w sobie pamięci o utracie.

*Nieskończona historia* Artura Pałygi to dramat w pewnym sensie bardzo podobny do utworu Zyty Rudzkiej. Podobny w pomysle wyboru strategii reprezentacji różnych jednostkowych doświadczeń w dramacie, różny zaś ze względu na obrane przez autorów konwencje przedstawieniowe. Oba teksty zwracają uwagę odbiorcy na manifestacyjną niejednorodność tworzywa językowego, oba rozsadzają niejako od środka formę dramatyczną zastępując zwartą konstrukcję zdarzeń nagromadzeniem krótkich, autonomicznych scen. W tej poetyce zwielokrotnienia osób i sytuacji przedstawionych tekst Zyty Rudzkiej zmierza w kierunku liryzacji przekazu, tekst Artura Pałygi — wykazuje z kolei cechy epickie.

*Nieskończona historia* to zbiór scen z życia mieszkańców jednej kamienicy. Epicka perspektywa prezentacji zdarzeń ujawnia się już na początku: *Uwertura* przedstawia wędrowkę Anieli Dąbkowej do kościoła, a kilka następnych fragmentów z I aktu sztuki obrazuje momenty budzenia się do życia różnych istot ludzkich. Repliki postaci, przypominające strumień świadomości, zbudowane są na zasadzie kontrastu: impresjonistyczny bez mała pejzaż myśli poszczególnych bohaterów sąsiaduje z naturalistycznym wyliczeniem przedmiotów i porannych czynności. Zestaw krótkich scen — ujęć tworzy obraz zdarzeń prawie symultanicznych, rozgrywających się o świcie, na granicy snu i jawy. To zapowiedź atmosfery świata przedstawionego — zwyczajnej i monotonnej, ale w pewnym sensie uświęconej codzienności.

Opisowy wymiar aktu prezentacji zdarzeń wzmocniony został przez odwołania do dawnych konstrukcji dramatycznych — Pałyga wprowadza do tekstu chór i postać przewodnika chóru; ich wypowiedzi pełnią ewidentną funkcję fabułotwórczą i komentującą, z wyraźnym naciskiem na osobliwą formę komentarza. Obok słów patetycznych, wprowadzonych w celu pogłębienia znaczeń akcji przedstawionej, pojawiają się fragmenty śmieszne i ironiczne: jakieś proste refreny w formie przyspiewek, wyrazy dźwiękonaśladowcze, pojedyncze wykrzyknienia czy kolaże cytatów:

Trwaj, chwilo, jesteś piękna, nie kochał ni razu,  
kto cię spotkał w całej twej ozdobie.  
Śpieszmy się ludzi poznawać i trudzić  
ora et labora et spiritus, kotku.

<sup>10</sup> A. ZAWADZKI: *Rysy autora. Ślad jako nowa formuła obecności autora w tekście*. W: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA, I. PUCHALSKA, M. SIWIEC. Kraków 2008, s. 468.

Wystarczy być, a potem trzeba się obudzić  
i dzień zaczawszy, trzymać się pośrodku  
strumienia, w który nie wejdiesz  
raz wtóry, chwytaj dzień, reszta jest po zmroku,  
pij mleko, czcij przodków<sup>11</sup>.

Bohaterowie *Nieskończonej historii*, ludzie o różnych biografiach i światopoglądach, skonfrontowani zostali z faktem śmierci starej Dworniczkowej. Naturalna, choć niespodziewana śmierć kobiety wywołała wiele przemyśleń i nieoczekiwanych, niecodziennych zachowań współlokatorów, sąsiadów na pozór odizolowanych i obojętnych wobec siebie. Kolejne sceny dramatu ukazują różne reakcje postaci wobec śmierci: od zwyczajnego zaskoczenia niespodziewanym zdarzeniem i słów żalu z powodu odejścia sąsiadki, przez sentymentalne wspomnienia i naiwne refleksje egzystencjalne zapisane w pamiętniku nastolatki, aż do głębszego namysłu nad przemijaniem, zainspirowanego lekturą starej księgi. Tuż przed śmiercią starej sąsiadki jeden z bohaterów, wiedziony tajemniczym impulsem, odnajduje w antykwariacie zakurzony egzemplarz eposu o Gilgameszu i zatapia się w lekturze, tracąc poczucie czasu i przestrzeni. Czyta wersy niczym słowa objawione, z wyraźną potrzebą odnalezienia głębszego sensu w przyziemnej egzystencji:

Nagle poczułem coś.  
Nie dreszcz.  
Coś nieopisanego.  
Coś jakby mi w środku zadrżało.  
Jakieś trzęsienie ziemi, w środku, nie wiem.  
Ile to było napisane temu?  
Pięć tysięcy lat?  
Może dawniej.  
Wryte w kamieniu. [...]  
Gładziłem kartki.  
Sprawdziłem, czy nikt nie widzi, i je powąchałem.  
Pachniały jak stare bajki, takie stare bajki, które stały u babci na półce.  
„Epos starożytnego Dwurzecza” kosztował dziewiętnaście złotych.  
Dziewiętnaście złotych za przekaz sprzed tysięcy lat?  
Za pracę tych, którzy kuli słowa w kamieniu, ryli w glinie, żeby podać je dalej?  
Za odkrycie, odnalezienie starożytnych tablic?  
Za odszyfrowanie starożytnego języka i ożywienie go w moim języku?<sup>12</sup>

Artur Pałyga przedstawia w swym tekście zdarzenia codzienne, czyniąc ośrodkiem akcji zwyczajną w swej nieuchronności śmierć starej kobiety.

<sup>11</sup> A. PAŁYGA: *Nieskończona historia*. „Dialog” 2010, nr 2, s. 37.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 25.



Autor zestawia w tym przedstawieniu potoczną frazę z metaforą, drobiazgowy opis przedmiotu i czynności praktycznej z cytatem biblijnym bądź literackim. Wszystkie zabiegi stylistyczne i kompozycyjne (na czele z pomysłem wprowadzenia chóru jako instancji nadrzędnej wobec działań postaci) wzmagają tekstowy status świata fikcyjnego. Jednocześnie w pewnej mierze nobilitują one przyziemną prezentację, to znaczy zwyczajny, cierpki i męczący porządek dnia codziennego bohaterów. Banalna egzystencja, dana fragmentarycznie, wpisuje się tym samym w jakąś wyższą konieczność trwania materii ożywionej i nieożywionej, w rytmicznym, naprzemiennym porządku narodzin i śmierci. Cykliczność zdarzeń, jakby wyciętych z większej całości, uwidoczniła jest w finale dramatu: ostatnie słowa w sztuce, pełne niepokoju i naiwnej radości, należą do Magdy, czyli młodej dziewczyny, która spodziewa się dziecka.

\* \* \*

Oba opisane przeze mnie dramaty nobilitują codzienność, akcentują prywatną, jednostkową perspektywę rozumienia i przeżywania zdarzeń, zarówno tych powszednich, jak i tych przełomowych z punktu widzenia biografii postaci. Oba teksty pozostają przykładami z kręgu literatury współczesnej, która wykazuje „pewną wrażliwość na kształtowanie się nowej subiektywności, perypetii podmiotu rozumianego jako kategoria egzystencjalna formowana w codziennych starciach z trudnym światem”<sup>13</sup>. I oba utwory w tym procesie uwypuklania prywatnego i powszedniego wymiaru egzystencji marnego „istnienia poszczególnego” ilustrują ściśle, symbiotyczny wręcz związek człowieka i rzeczy. Życie bohaterów upływa wśród odgłosów gwizdzącego czajnika i grającego radia, wśród nadmiaru jedzenia, kuszącego zapachem bądź przyprawiającego o mdłości, w towarzystwie znoszonych ubrań i przyciasnych pantofli. Sterty śmieci i reklamówki z jedzeniem pozostają nieodłącznym elementem przedstawienia ludzkiej egzystencji — zarówno tej trwającej „tu i teraz”, jak i tej minionej. „Resztki to obecność” — powiada jeden z bohaterów sztuki Zyty Rudzkiej, wędrujący po śmietnikach Zapatrzeń. Upodobanie autorów do wyliczania rzeczy, które wypełniają dzień powszedni bohaterów jako przedmioty codziennego użytku i w pewnym sensie „towarzysze niedoli”, pozwala mówić o enumeracji jako swoistym zabiegu literackim, charakterystycznym dla reprezentacji doświadczeń potocznych. Zgodnie z intencją artystyczną, którą w odniesieniu do literatury najnowszej dobitnie artykułuje Hanna Gosk: „Zwyczajność dostrzeżona i nazwana okazuje się niezwyczajna, może stanowić źródło inspiracji, wyłaniać z siebie setki tematów wartych podjęcia”<sup>14</sup>. Ta niezwyczajność dnia

<sup>13</sup> H. Gosk: *Wstęp*. W: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. Gosk. Warszawa 2002, s. 9.

<sup>14</sup> H. Gosk: *Milczenie i [wy]mowa literackiego obrazu codzienności w prozie polskiej lat sześćdziesiątych i dziewięćdziesiątych*. W: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne...*, s. 59.

powszedniego uzyskana jest w tekstach Pałygi i Rudzkiej dzięki powiększeniu rangi przedmiotów, a także — dzięki nieprzezroczytemu stylowi reprezentacji. Efekt rzeczywistości rodzi się z odwzorowania banalnej sytuacji, zwykłych, codziennych zachowań jako punktu wyjścia sugestywnych obrazów metaforycznych.

Kolekcje rzeczy, obecne w tekstach Artura Pałygi i Zyty Rudzkiej, nie występują jedynie po to, by ukazać uprzedmiotowienie bohaterów; w nagromadzeniu przedmiotów nie sposób dopatrzeć się również jakiegś ważnej funkcji epistemologicznej: jakiegoś charakterystycznego, na przykład dla utworów Mirona Białoszewskiego, poszukiwania „odpowiedzi na pytanie, jak jest naprawdę, jaki jest świat, w którym żyjemy, i jacy jesteśmy”<sup>15</sup> (*nota bene* nazwisko autora „Teatru Osobnego” nie bez powodu pojawia się w dotychczasowych analizach twórczości omawianej pary dramatopisarzy)<sup>16</sup>. Nadrzędnym, jak sądzę, znaczeń takiego sposobu konstrukcji świata, czyli umieszczenia masy drobiazgów wśród strumienia ludzi, szukać należy w uwydatnionych przez autorów strategiach reprezentacji rzeczywistości.

Po pierwsze, interesujące pozostaje, że subiektywny impuls, drobne postrzeżenia jako źródło niezatartych wrażeń zaowocowały w przypadku obu autorów kreacją tekstów, których specyfiką pozostaje nagromadzenie reprezentowanych doświadczeń. Powtórzenie w dramatach zapamiętanych fragmentów z przeszłości to pisarskie akty wyobraźni, polegające na konstrukcji wielu nakładających się obrazów scenicznych, z wieloma postaciami jako bohaterami licznych mikroakcji czy mikrosytuacji. Ta forma organizacji tekstów nie wykazuje jednak cech przekazu zsubiektywizowanego; nie opiera się również na chwycie ożywienia starej fotografii. Znamienna dla tekstów kumulacja postaci, niemalże symultaniczność ich głosów, pozwala wnioskować, że najistotniejsze w procesie odwzorowania doświadczeń egzystencjalnych pozostaje zestawienie wielu różnych punktów widzenia. Można rzec, że obowiązuje w tych tekstach spotęgowany chwyt focalizacji, który nie polega jednak na ukazaniu świata z punktu widzenia wyróżnionej postaci dramatycznej, ale na autorskiej strategii „zacierania śladów”, czyli na płataninie różnych perspektyw<sup>17</sup>. Otrzymujemy w rezultacie naznaczoną przedmiotowym szczegółem i cielesnym doznaniem dramaturgię zderzających się z sobą i kontrastujących poszczególnych jednostkowych doświadczeń. Splot wielu drobnych działań i słów postaci ilustruje dynamikę postaw emocjonalnych, wywołanych przez związek bohaterów z tym samym zdarzeniem — czyli z utratą dziecka w przypadku *Pękniętej, obwiązanej nitką* i ze śmiercią — w przypadku *Nieskończonej historii*.

<sup>15</sup> J. JARZĘBSKI: *Pamięć rzeczy: paradoksy enumeracji*. W: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne...*, s. 100.

<sup>16</sup> Zob. J. DERKACZEW: *Głosy mniejsze*. „Dialog” 2010, nr 2; J. KOPCIŃSKI: *Biedne krokodyły*. „Dialog” 2011, nr 3.

<sup>17</sup> P. PAVIS: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. ŚWIONTEK. Wrocław 1998, s. 353.

Po drugie, teksty dramatyczne odwzorowują doświadczenia bohaterów w sposób jawnie zapośredniczony. Różne fragmenty bolesnej egzystencji postaci to przedstawienia „artykułowane poprzez symbole i znaki podsuwane nam przez naszą macierzystą kulturę”<sup>18</sup>, na czele z figurą syna — żołnierza poległego w walce (Zyta Rudzka) i toposem świętej księgi jako skarbnicy wszelkich możliwych znaczeń (Artur Pałyga). Jeśli wziąć pod uwagę ten intertekstualny aspekt naśladowania ludzkich doświadczeń, można zaliczyć teksty — za rozróżnieniem Ryszarda Nycza — do przykładów radykalnej reprezentacji, pełnej „chwytów uniezwyklenia czy wyobcowania z dotychczasowego kontekstu”<sup>19</sup>. Zakorzenie akcji w potoczności, w materialnym i cielesnym wymiarze świata zdarzeń codziennych z jednej strony, z drugiej zaś — wskazane wcześniej zabiegi metatekstowe znacząco projektują styl odbioru wspomnianych tekstów — jako dyskursów właśnie, sytuujących się pomiędzy świadectwem nieobecnej rzeczywistości a doświadczaniem języka<sup>20</sup>.

I wreszcie po trzecie, może najistotniejsze z zanotowanych tu uwag interpretacyjnych. Teksty — konstelacje scen o różnym potencjale emocjonalnym i stylistycznym — to dobre przykłady wyzwania dla odbiorcy. Obecne w dramatach fragmenty cudzych biografii, cudzych doświadczeń, przefiltrowane przez dobrze rozpoznawalne figury literackie, symbole kulturowe czy sparafrazowane cytaty projektują komunikację „jako ślady domagające się podjęcia i odpowiedzi”<sup>21</sup>, choćby dzięki określeniu się odbiorcy wobec pokazanych przez autorów wielu ścierających się, migotliwych i niedopowiedzianych do końca perspektyw. Dramatopisarze tworzą z okruczeństwa własnych wspomnień utwory wypełnione gromadą bohaterów — jednostek wyraźnie słabych, ułomnych, lichych, przygodnych. Podążanie tropem urwanych sygnałów tekstowych w akcie lektury wywołuje potrzebę uzupełnienia tego, co niedopowiedziane, jakiegoś scalenia pociętych historii przedstawionych. Z tym jednak zastrzeżeniem, że całość, jaką tworzy odbiorca, składa się z osobnych fragmentów, jest „pęknięta, obwiązana nitką”.

Lektura tak zakomponowanych dramatów wywołuje nie tylko prostą refleksję na temat różnorodności doświadczeń, emocji i sytuacji, w jakich uczestniczą bohaterowie. Porządkowanie i dookreślanie sygnałnych danych tekstowych uwrażliwia czytelnika na analogiczny w swym przebiegu proces samookreślenia — jako scalania wielu elementów własnej, indywidualnej, jeszcze nieskończonej biografii. Teksty Zyty Rudzkiej i Artura Pałygi czytać można w nawiązaniu do dialogowej koncepcji „ja”, którego zasadą istnienia pozostaje interakcja

<sup>18</sup> M. ZALESKI: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 37.

<sup>19</sup> R. NYCZ: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, s. 254–255.

<sup>20</sup> Zob. R. NYCZ: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007.

<sup>21</sup> A. ZAWADZKI: *Rysy autora...*, s. 461.

afektywnie zabarwionych pozycji/głosów<sup>22</sup>. Transformacja ulotnych autorskich przeżyć w polifoniczną kompozycję tekstu aż nadto dobrze sygnalizuje dramatyczny charakter wszelkich projektów tożsamościowych. Uporczywie i mozolnie zestawiamy bowiem to, co różnorodne i rozłączne. A zakres i treść naszych codziennych doświadczeń kształtuje się w wyniku negocjacji „między odrębnością a poczuciem więzi, między potrzebą oryginalności, separacji a pragnieniem łączności ze wspólnotą (choćby tylko lokalną) i zobligowaniem wobec tradycji”<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> E. PARTYGA: *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?* W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Red. A. KRAJEWSKA, D. ULICKA, P. DOBROWOLSKI. Poznań 2010, s. 451–452.

<sup>23</sup> H. GOSK: *Wstęp*. W: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne...*, s. 9.

Beata Popczyk-Szczęsna

### Experience — Reiterated: Strategies of Representing the World in Selected Dramas by Artur Pałyga and Zyta Rudzka

#### Summary

The presentation of the past is an essential compositional motif in the newest Polish dramatic works. Past events, reiterated with focus on the act of creation of particular scenes, turn into very realistic ones in certain dramatic works; they provoke fear in the recipient, they project intense feeling of participation as well as emotional ties with the *dramatis personae*.

The article focuses on two dramatic works, both inspired by petty facts derived from their authors' biographies. Zyta Rudzka is the author of *Broken, Tied with a Thread* (*Pęknięta, obwiązana nitką*) where she refers to a story of her aunt with a scar on her face. Artur Pałyga's *Endless Story* (*Nieskończona historia*) is a result of his observations of events which took place in his neighbor's flat. Both texts represent experience in its affective way; the one that is the result of collecting observations, which inspired both authors to create ostentatiously literary, hybrid, and autoreferential texts. Depicting many different events as well as protagonists' emotions is suggestive of varied ways of looking at certain experiences existential in nature, determined by loss or death of a close person. The polyphonic composition of both texts evokes reflections upon the multifariousness of the protagonists' experiences. Simultaneously, the reader is informed about the dynamic and dramatic character of all projects on identity.

Beata Popczyk-Szczęsna

**Expérimenté — répété:  
les stratégies de la représentation du monde  
dans les drames choisis  
d'Artur Pałyga et de Zyta Rudzka**

Résumé

La représentation du passé est un motif de composition important dans la dramaturgie polonaise récente. Les événements du passé, répétés et mettant un accent sur l'acte de création des scènes particulières, prennent dans certains textes dramatiques une forme très concrète, une présence intense — ils éveillent une inquiétude du destinataire, ils projettent un fort sentiment de coparticipation et de lien émotionnel avec des héros.

L'article est consacré à deux oeuvres dramatiques, qui sont inspirées des événements anodins de la biographie des auteurs. Z. Rudzka a écrit le drame intitulé *Pęknięta, obwiązana nitką* [Fissuré, enveloppé dans le filet] se référant à l'histoire de sa tante avec une cicatrice sur son visage, A. Pałyga a écrit *Nieskończona historia* [Histoire non finie] comme effet d'observation de l'appartement de ses voisins. Ces deux textes sont des exemples de représentation de l'expérience dans une variante affective, de l'expérience résultant d'une accumulation des observations qui ont inspiré les auteurs à écrire des textes manifestement littéraires, hybrides et autoréférentiels. La présentation de différents événements et émotions des héros suggère des perspectives diverses des expériences existentielles humaines, conditionnées par la mort ou la perte d'une personne proche. La composition polyphonique des deux textes apporte une réflexion sur la diversité d'expériences des héros, elle signale également au lecteur un caractère dynamique et dramatique de chaque projet identitaire.